

« L'Opéra de quat'sous » et « le Cercle de craie caucasien » par le Berliner Ensemble

Paul Lefebvre

Number 43, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27262ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. (1987). « L'Opéra de quat'sous » et « le Cercle de craie caucasien » par le Berliner Ensemble. *Jeu*, (43), 138–141.

«l'opéra de quat'sous» et «le cercle de craie caucasien» par le berliner ensemble

le berliner, héritier de brecht

Fondé par Bertolt Brecht et Helene Weigel en 1949, à Berlin-Est, le Berliner Ensemble a révolutionné l'art de la scène en Occident au début des années cinquante. Les mises en scène des pièces de Brecht et de textes classiques présentées par le Berliner proposaient une esthétique théâtrale nouvelle, fondée sur une remise en question radicale de la fonction et du fonctionnement de la représentation. Les tournées européennes du Berliner — tant de témoignages d'hommes de théâtre français nous le rappellent — marquèrent la génération montante de metteurs en scène. Les productions brechtiennes du Berliner Ensemble donnèrent aussi naissance à un «style» brechtien qui allait influencer l'aspect visuel des productions des pièces de Brecht partout dans le monde.

Depuis, le Berliner est devenu le théâtre national de la République démocratique allemande. Après la mort de Brecht, le Berliner a été dirigé par Helene Weigel et, depuis son décès en 1971, par le metteur en scène Manfred Wekwerth. La compagnie compte, en ce moment, quelque 280 membres salariés et est installée, depuis 1954, au vieux Theater am Schiffbauerdamm, là même où *l'Opéra de quat'sous* a été créé en août 1928. Visiblement, le Berliner est voué à être garant d'une chose qui n'aurait jamais pu exister du vivant de Brecht : l'orthodoxie brechtienne. La compagnie monte, outre les textes de son fondateur, les grands textes du répertoire, selon les approches développées par Brecht. Il est difficile de savoir si les relations entre le Berliner et le gouvernement de la R.D.A. sont aussi tendues que du vivant de Brecht mais, visiblement — les trente ans où la troupe a survécu à son fondateur semblent le montrer —, il s'est développé entre les deux instances un *modus vivendi*.

C'est à Toronto, et à Toronto seulement, qu'aura eu lieu cette première visite en Amérique du Nord du Berliner Ensemble, grâce au producteur mécène Ed Mirvish (celui qui a acheté et rénové l'Old Vic Theatre à Londres), qui l'a accueilli dans son Royal Alexandra Theatre. Mirvish a tenté de s'associer à des producteurs américains (pour que le Berliner joue à New York ou ailleurs), question de partager les coûts, mais aucun n'a répondu à son appel.

Avec *l'Opéra de quat'sous*, le spectateur se retrouvait au musée brechtien. La production avait beau avoir été conçue l'an dernier par Manfred Wekwerth et Jürgen Kern, on n'y sentait ni âme, ni imagination, ni pertinence. La coiffure punk du chanteur, le tissu synthétique de l'habit de noces de Mack-the-Knife et les poteaux rouges et blancs surmontés d'angelots, évoquant le cirque, n'arrivaient pas à s'intégrer ni à remettre en question une mise en scène fondée sur l'arsenal brechtien traditionnel. Tout ce qu'on attendait du Berliner, après toutes ces années de lecture et de contemplation de photographies, y était : le petit rideau à mi-hauteur que l'on tire entre les scènes, les merveilleux effets de patine sur les décors, les

costumes et les accessoires, les éclairages d'un blanc éclatant, les songs chantés à l'avant-scène par des voix qui refusent de se faire belles, etc.

Le jeu des comédiens, néanmoins, frappait. Non seulement par sa précision et son ensemble, mais surtout par sa nature. On y voyait de façon nette ce que Brecht entendait par *gestus* (et il n'y avait pas besoin de ce concept pour le remarquer) : une façon sociale et non individuelle de bouger. Ce type de jeu réduit énormément les éléments qui seraient relatifs à une psychologie individuelle des personnages pour magnifier des attitudes qui ont à voir avec leur origine et leur situation sociales. Cette interprétation avait beau mettre continuellement en valeur les relations de pouvoir entre les personnages, l'ensemble, par une tendance excessive à la démonstration, manquait de rythme et, surtout, de direction claire. Cet *Opéra*

L'Opéra de quat'sous du Berliner Ensemble: «un tigre empaillé».





Le Cercle de craie caucasien, mis en scène par Peter Kupfe. «Rendre lisible toute la complexité, tout en ajoutant aux conflits leur poids de chair.»

de quat'sous demeurait anecdotique, une sorte de splendide coquille vide. Solange Lévesque, à la sortie de la représentation, a mis au point une métaphore très juste pour décrire le spectacle: un tigre empaillé. Un tigre splendide, auquel ne manque aucun poil, mais dont on peut toucher les crocs du doigt, car il ne mord plus.

Le Cercle de craie caucasien, mis en scène par Peter Kupfe (une production de 1976), était d'une tout autre qualité: à la fois bouleversant et révoltant. Ici, tous les dispositifs de relativisation de la fable mis au point par Brecht (narrateur, songs, morcellement de l'action) prenaient leur sens et leur valeur.

Seule pièce de Brecht dont le dénouement soit franchement optimiste, *le Cercle de craie caucasien* illustre un principe qui, selon la conclusion du conteur, veut que toute chose «appartien[ne] à qui la rend meilleure, les enfants aux femmes maternelles [...] et la vallée à ceux qui l'irrigueront et la rendront fertile».

Le conteur, accompagné de sa femme et de sa fille, se tient du côté jardin du cadre de la scène, devant une tapisserie colorée alors que la scène est presque nue: un dallage de pierre incliné est encadré par trois panneaux gris qui font les côtés et le fond de la scène. De ce fond neutre le narrateur faisait véritablement naître les personnages.

La mise en scène se fondait sur l'exploitation dynamique de la relation triangulaire entre le conteur, la légende jouée et le public. Car le conteur prenait vraiment la place de médiateur entre la salle et la scène, s'adressant aux spectateurs, souriant au public pour le remercier

lorsque ce dernier applaudissait une scène réussie. Il ne faut pas non plus négliger l'idée du metteur en scène de faire accompagner le conteur de sa fille et de sa femme, à qui il confiait certains passages de la narration : le public se trouvait ainsi placé devant une activité de passage d'un savoir (les hommes passent, le conte et sa morale restent si on les transmet), image de ce que l'on souhaite être sa relation au spectacle.

Ici aussi le jeu des acteurs est stylisé, soucieux de montrer les enjeux de pouvoir entre les personnages, mais ce jeu sait aussi s'ouvrir à autre chose : la compassion de Grusha pour l'enfant qu'elle a recueilli, l'amitié devant le malheur entre Azdak et son greffier. La mise en scène, comme l'interprétation, ne visait jamais à réduire ou à simplifier les enjeux dramatiques mais, au contraire, à en rendre lisible toute la complexité, tout en ajoutant aux conflits leur poids de chair.

Je ne saurais dire si le Berliner est fidèle à lui-même : je ne l'ai pas vu il y a trente ans. Mais il me semble que c'est une compagnie que la recherche a désertée, davantage occupée à faire fructifier un héritage qu'à chercher de nouvelles voies. Cet héritage de Brecht, on en a visiblement gardé la lettre (des moyens) et une partie de l'esprit (un théâtre qui se veut davantage exercice qu'exorcisme). Mais ce n'est plus un théâtre par qui le scandale arrive.

paul lefevre